



” Le silence éloquent d’une sainte : la Farce de Sainte Barbe, de Diego Sánchez de Badajoz ”

Françoise Cazal

► To cite this version:

Françoise Cazal. ” Le silence éloquent d’une sainte : la Farce de Sainte Barbe, de Diego Sánchez de Badajoz ”. M. Vitse. Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 365-378, 2006. <halshs-00367751>

HAL Id: halshs-00367751

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00367751>

Submitted on 17 Mar 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le silence éloquent d'une sainte :
la *Farce de sainte Barbe* de Diego Sánchez de Badajoz
(1554)

Françoise Cazal
Universidad de Toulouse-Le Mirail

Le théâtre de Diego Sánchez de Badajoz, théâtre à visée catéchétique, ne présente, paradoxalement que peu de personnages de saints¹. Quatre saints seulement apparaissent dans son théâtre : Saint Pierre, Saint Paul, Saint Jean et Sainte Barbe². Il n'en reste pas moins que la seule sainte qui figure dans ce théâtre comme personnage central de la pièce et comme sujet de celle-ci, c'est Sainte Barbe, *Sancta Bárbara*³. La pièce en question est

1 Voir le chapitre qu'Ann Wilttrout consacre à "The legend of St Barbara in Renaissance Spain and Golden Age drama" dans *A patron and a playwright in Renaissance Spain : The House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis, 1987. Ann Wilttrout insiste sur la dramatisation, dans la pièce, de la transgression du quatrième commandement, justifiée dans certains cas par la religion catholique.

2 Voir M. Á. Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982, *Anuario de Estudios Filológicos*, p. 117 : "Sólo en una de sus obras, la *Farsa de Sancta Bárbara*, acude Diego Sánchez a la hagiografía como fuente de fabulación ; et p. 33 : "[obra] escenificada de seguro en festividad de la santa que era muy venerada en Badajoz y poseía una capilla destinada a su culto, en la catedral".

Voir également José López Prudencio, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1915, pp. 267 et ss.

3 Le mot "saint(e)" ne figure que dans trois titres, la *Farsa de Sancta Bárbara*, la *Farsa de Santa Susaña*, la *Farsa de San Pedro*. Toutefois, "sainte Susanne", on le sait, n'est pas une sainte, mais une figure biblique (épisode de "Suzanne et les vieillards", Daniel, 13). À l'inverse, certaines pièces qui ne déclarent pas dans leur titre la présence d'un saint lui laissent néanmoins une place dans la distribution des personnages. C'est le cas dans la *Farsa de Moysén*, où figure le personnage de Saint Paul, et dans la *Farsa en que se representa un juego de cañas espiritual de virtudes contra vicios*, où Saint Jean joue le rôle de crieur public chargé d'annoncer le tournoi allégorique dans lequel vont s'affronter les forces du bien et du mal.

4 Sur sainte Barbe, voir A. de Lapparent-Saulnier, *Sainte Barbe*, Paris, 1926 ; et "Sainte Barbe dans la littérature et l'imagerie populaire", *L'Art populaire en France*, 4, 1932.

Quelques renseignements sur la vie et le culte de sainte Barbe, tirés du modeste ouvrage *La Bible et les saints*, Guide iconographique, Paris Flammarion, 1990, pp. 56-57 : "Vierge et martyre. Morte en 235 (date traditionnelle). Fête le 4 décembre, supprimée en 1969. L'existence de Barbe est fort douteuse. Elle naît, suivant sa légende, à Nicomédie, sur la mer de Marmara, et a pour père un satrape du nom de Dioscore. Il l'enferme dans une tour afin de la soustraire aux regards des hommes, ou, suivant une autre version de sa légende, à toute atteinte du prosélytisme chrétien. Convertie au catholicisme pendant une absence de son père, elle fait ouvrir par des ouvriers une troisième fenêtre à cette tour qui en possédait deux [comme symbole de la Trinité]. Outré de la retrouver chrétienne, son père veut la mettre à mort. Elle s'enfuit, et trouve refuge dans une anfractuosité de

l'une des plus élémentaires⁵, et des plus courtes (233 vers) de la *Recopilación en metro*⁶, recueil de 28 farsas en un acte allant de 200 à 2500 vers.

Des rapprochements ont souvent été établis entre cette pièce comique de Sánchez de Badajoz et une pièce anonyme recueillie, un peu plus tard, dans le célèbre *Códice de Autos Viejos* et traitant du même sujet : l'*Auto del Martirio de Santa Bárbara*⁷. Contrairement à ce qui se passe dans cette pièce plus tardive, où les épisodes concrets de la vie de la sainte sont mis en scène

rocher, qui s'ouvre miraculeusement devant elle. Trahie par un berger qui la dénonce à ses poursuivants, elle est jetée en prison, et subit de nombreux supplices. Comme saint Vincent, on l'attache à un chevalet, on la fouette de verges, et on la déchire à l'aide de peignes de fer ; comme lui, elle est placée sur un lit de tessons de poterie tranchants et est brûlée avec des lames rougies au feu. Promenée nue, elle est secourue par un ange qui couvre son corps d'un voile. Son père la traîne au sommet d'une montagne et la décapite. Aussitôt après, il est frappé par la foudre et meurt. Apparu en Orient, son culte s'est diffusé en Occident au XV^e siècle seulement, surtout en Allemagne. Barbe protège contre la foudre. Elle est la patronne des artilleurs, des mineurs, des carriers et des sapeurs-pompiers. La plus ancienne de ses représentations est offerte par un pilier sculpté de santa Maria Antica à Rome (VIII^e siècle). Attributs : ciboire, car Barbe est garante d'une bonne mort pour ceux qu'elle protège. Couronne du martyr. Tour à trois fenêtres"

On trouve un article sur Barbe dans le *Suplemento* du Dictionnaire de Covarrubias (1610) (Ms. 6159 BN de Madrid) : Sup. F. 67 v. "Bárbara. Sancta Bárbara Virgen y martir de Nicodemia que padeció en la persecución de Maximino. La qual después de muy larga prisión en cárceles obscuras fue abrasada con láminas de fuego ardiendo, cortadas las tetas y después de éstos y otros muchos tormentos le cortaron la cabeça. De esta sancta reza la Iglesia a los 4 de diciembre. La razón de pintar su imagen con una torre en la mano, y siempre que hay truenos y relámpagos invocan su nombre y ayuda es ésta: que su padre Dioscoro, cavallero principal y muy rico, la encerró en una torre y aviendo mandado hacer dos ventanas en el baño o aposento regalado, la doncella quiso se abriessen tres en honor de la Sanctíssima Trinidad y entendiendo por esto y, por que ella lo dijo ser Christiana, la entregó a Marciano presidente de aquella provincia, el qual la atormentó, y finalmente siendo condenada a degollar, el padre mesmo le cortó la cabeça. De manera que por el retiramiento que tubo en la torre se la pintan en la mano: Dioscoro acababa de executar en su hija tan grande crueldad, volviendo a su casa un rayo del cielo que le mató y ésta es la razón porque invocamos a santa Bárbara quando tenemos rayo".

Jean Canavaggio, dans sa note p. 239 (*Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, éd. dirigée par Robert Marrast, introd. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, 1983), donne des renseignements différents. Il écrit qu'il s'agit d'une "légende d'origine égyptienne, répandue dans l'Occident chrétien vers le IX^e siècle, popularisée à partir du XIII^e siècle par la *Légende dorée*, elle exalte un de ces "saints auxiliaires" que le Moyen Âge a entourés d'honneurs. Deux mystères français du XV^e siècle ainsi qu'une *rappresentazione sacra* italienne publiée un siècle plus tard attestent sa diffusion et sa vitalité.

Nous nous référerons à la *Légende dorée* dans l'édition suivante : Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 2, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 896 à 903.

Pour ce qui concerne l'épisode dramatisé par Diego Sánchez, on y trouve les renseignements suivants : pour qu'elle puisse échapper à son père qui menace de la décapiter, parce qu'elle a fait ouvrir dans la tour où il avait prévu de l'enfermer une troisième fenêtre symbolisant sa foi en la Trinité, a lieu un miracle : un rocher s'entr'ouvre pour la protéger et la transporte au sommet d'une montagne où se trouvent deux bergers avec leurs troupeaux. Les bergers voient la future sainte sortir du rocher miraculeux et se cacher

directement et où le personnage de Barbe est l'un de ceux qui prend le plus souvent la parole dans le dialogue, Diego Sánchez, lui, a choisi, paradoxalement, de mettre en scène dans sa pièce un personnage silencieux, dramatisant non pas la vie de la sainte mais le jugement de son âme, selon le schéma du "procès en paradis" ou "jugement particulier"⁵. Cette formule permet de présenter la vie de la sainte sous la forme de récits récapitulatifs prononcés par le Diable et l'Ange gardien qui se disputent la parole pour plaider devant le Christ-Juge : sainte Barbe elle-

derrière d'autres rochers, pour échapper à ses poursuivants. Lorsque le père demande aux bergers s'ils ont vu sa fille, le premier ment pour la protéger, mais l'autre indique la cachette de Barbe. Citons maintenant le texte de Voragine en toutes lettres, pour un passage qui nous intéresse particulièrement : "Cuéntase que Bárbara, que oyó todo este diálogo, maldijo al delator haciendo que se convirtiera repentinamente y en aquel preciso momento en estatua de piedra, y que sus ovejas se transformaran en saltamontes; pero a mi juicio esto es inverosímil y debe ser rechazado por falso", p. 900.

Enchaînée et emprisonnée, Barbe est dénoncée par son père au gouverneur Marcien (Martinianus), qui lui propose de renier sa foi, mais devant son refus la fait fouetter au nerf de bœuf jusqu'à laisser son corps "convertido en una inmensa llaga de sangre" (p. 901). Enfermée dans un cachot dans l'attente de son supplice, elle reçoit la visite d'une apparition du Christ, qui guérit toutes ses plaies. Le lendemain, Marcien, découvrant cette guérison miraculeuse, lui en demande la cause, et la nouvelle profession de foi de Barbe le plonge dans une grande colère. Il lui fait appliquer des flammes de bougie sur les côtés, la fait frapper à coups de marteau sur la tête, puis il lui fait couper les seins et ordonne qu'elle soit promenée nue dans les rues, offerte aux coups de fouets. Pour protéger sa pudeur, un ange couvre son corps d'un blanc manteau. Exaspéré, Marcien la condamne à être passée par l'épée. Le père de Barbe demande le privilège d'exécuter lui-même sa fille. Avant d'arriver au sommet de la montagne, lieu prévu du supplice, Barbe adresse une dernière prière au Christ, lui demandant qu'il concède son pardon à ceux qui commémoreraient son martyre dans leurs prières. Le Christ fait entendre sa voix pour lui répondre favorablement. Une fois la décollation réalisée, le père, au cours de sa descente de la montagne, est consumé par la foudre.

Il est notable que sainte Barbe est une sainte qui parle beaucoup dans la *Légende dorée*, puisque, rien que dans le passage qui nous intéresse, elle prend la parole six fois en style direct, sans compter la malédiction qu'elle profère et qui est seulement référée. Ainsi, si Diego Sánchez n'a pas dramatisé la vie même de la sainte sous forme dialoguée, ce n'est pas faute d'avoir du matériau dramatique à réutiliser.

Pour plus de recherches sur les saints, consulter :

- Baudot (Dom), *Dictionnaire d'hagiographie*, Paris, 1925.
- *Butler's lives of the saints*, éd. H. Thurston et D. Attwatter, 1956, 4 vol.
- Coulson (J.), *Dictionnaire des saints*, Paris, 1924.
- Farmer (H.), *The Oxford dictionary of saints*, Oxford, 1979.
- *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, dir; F. Chiovaro, J. Delumeau, A. Mandouze, B. Plongeron, P. Riché, C. Savart, A. Vauchez, Paris, 1986-1988, 11 vols.
- *Reclams Lexicon der Heiligen und der biblischen gestalten*, Munich, 1968.
- *Vie des saints et des bienheureux*, par les Bénédictins de Paris, 1935-1959, 13 vols.

5 C'est essentiellement le corps de la farce que l'on peut trouver élémentaire sur le plan dramatique ; le prologue, plus élaboré, pourrait nous conduire à la juger moins ancienne; mais, ce n'est pas vraiment probant : comme Diego Sánchez a bénéficié, pour les prologues, du modèle que lui offrait Torres Naharro, on s'explique assez facilement qu'ils aient atteint assez vite un bon degré de maturité.

6 "Farsa de Sancta Bárbara en cómo fue llevada en juyzio ante Dios".

Je me propose, dans cette brève étude, de m'interroger sur les raisons qui ont pu, dans la représentation d'une sainte aussi populaire à Badajoz¹⁰, conduire Diego Sánchez à ce choix du silence pour son personnage, ainsi que de tenter d'évaluer les diverse résonances de ce choix, tant au niveau de la symbolique du personnage, qu'au niveau de la technique dramatique, ou encore à celui de la réception par le spectateur.

Pastor Diz que la tray a juzgar,
ya después que se finó, vv. 113-114.

Demandons-nous d'abord si la condition d'âme désincarnée qui est celle du personnage est un motif suffisant pour lui ôter la faculté de s'exprimer dans le dialogue dramatique. Si l'on en croit d'autres pièces de théâtre religieux, ce n'est pas le cas : la dramatisation des "procès en Paradis" n'exige pas forcément un tel silence. J'en donnerai pour seul exemple une autre pièce tirée du *Códice de Autos Viejos*, l'*Auto du Procès de*

10 Voir William H. Shoemaker, *op. cit.* p. 99. Shoemaker rappelle qu'une chapelle de la cathédrale de Badajoz était consacrée à cette sainte, et qu'il existait dans le Chœur une sculpture en bois la représentant, dès la première moitié du XVI^e siècle (rappelons que les chanoines de la cathédrale formaient le public habituel des pièces de Sánchez de Badajoz). Barbe était également représenté près de Notre Dame des Angoisses et de sainte Isabelle, dans la chapelle baptismale de la cathédrale. Après N. Shergold, J. Crawford et A. Wiltrout, Miguel A. Teijeiro Fuentes rappelle que la population de Badajoz avait une grande dévotion pour cette sainte (*El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Diputación provincial de Badajoz, Badajoz, 1997).

l'homme (*Auto de la Residencia del Hombre*)¹¹, pièce où le personnage de l'Homme débat lui-même âprement pour défendre sa cause¹² devant le tribunal céleste. Diego Sánchez aurait donc fort bien pu autoriser l'âme de Ste Barbe à s'exprimer directement dans le dialogue. Il a préféré cependant isoler son personnage dans ce silence qui le met à part, silence qui souligne sa désormais non-appartenance au monde des humains, représenté sur scène par le Berger-présentateur ; et sa non-encore-appartenance au monde des personnes spirituelles : l'Ange, le Christ. Barbe n'ayant plus la parole parmi les vivants et n'ayant pas encore pris sa place dans le monde des élus, sa parole est suspendue, jusqu'à réapparaître brièvement sous la forme d'une participation au chant final de célébration qui clôt la pièce.

Avant de tenter d'évoquer tout le parti esthétique que le dramaturge tire du silence éloquent de son personnage, nous poserons d'abord la question de l'existence d'éventuelles raisons matérielles, tant au niveau de l'écriture que de la représentation, qui pourraient expliquer l'absence d'intervention de Barbe dans le dialogue.

Au sujet de la rédaction des pièces de cet auteur, la critique rappelle souvent qu'il ne s'agit pas toujours d'un théâtre très élaboré. Cette simplicité serait même une caractéristique d'un théâtre dit "primitif". Cet aspect est particulièrement visible dans la structuration des dialogues, où le dramaturge privilégie les échanges à deux personnages, semblant répugner à mettre en scène des dialogues qu'un nombre élevé de personnages rendrait trop complexes. On pourrait donc penser tout simplement que c'est pour limiter le nombre d'intervenants dans le dialogue que Diego Sánchez a préféré ne pas donner la parole au personnage de Barbe.

On ne peut nier, en effet, que cette pièce présente, tant dans sa structure que dans la facture du dialogue, des traits de simplicité notables. Le dialogue n'y implique jamais plus de deux personnages à la fois : ce n'est qu'après que l'Ange et le Diable se sont tus que le

11 *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, op. cit. Traduction par Jean Canavaggio dans *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, op. cit.

12 L'originalité de Diego Sánchez se mesure en comparant avec des pièces françaises de théâtre religieux mettant en scène des scènes de jugement céleste. On trouve soit la dramatisation de la montée au ciel de l'âme d'un saint, accompagnée par son ange gardien, soit la dramatisation du jugement céleste d'une âme de pécheur, mais il ne s'agit pas, dans ce cas-là, d'une âme de saint (ces renseignements nous ont été fournis par C. Mazouer, spécialiste de théâtre français du Moyen Âge à l'Université de Bordeaux). Diego Sánchez a mélangé les deux genres, ce qui revient à traiter la sainte en ex-pécheresse. Mais le schéma dramatique de l'âme qui monte au ciel peut donc aussi, en partie, induire la représentation d'une sainte silencieuse.

Christ fait entendre sa voix. Les interventions du Berger présentateur, dont les répliques s'entremêlent au dialogue et donnent une impression de complexité, sont en réalité des prises de parole qui restent extérieures au dialogue proprement dit. Ce sont des réflexions "supradialogales", des commentaires adressés directement au spectateur tout au long de la pièce.

Il serait pourtant hasardeux, me semble-t-il, d'attribuer cette simplicité et surtout cette économie d'un personnage dans le dialogue à une timidité d'auteur inexpérimenté ou à des traits dits "primitifs". Nombreuses sont les pièces du même auteur, même quand elles sont complexes et mettent en scène de nombreux personnages, qui privilégient les petits "dialogues à deux personnages"¹³. Des pièces fort élaborées, comme par exemple la *Farsa moral*, donnent lieu, dans ce théâtre, à la mise en place de schémas d'interlocutions épurés, et, pour la *Farsa de Sancta Bárbara*, c'est tout aussi bien une volonté de stylisation qui a pu conduire le dramaturge à ce choix d'un dialogue limité essentiellement à deux voix, celle de l'accusation et celle de la défense, dans ce jugement de l'âme de la martyre¹⁴. Le désir de réduire le nombre de personnages dialogants ne me semble donc pas devoir être retenu ici, pas plus que le désir de réduire le nombre des acteurs. La silhouette immobile de sainte Barbe, cachée par un rideau pendant le prologue, est dévoilée dès la fin de celui-ci, et reste présente sur scène durant tout le reste de la pièce¹⁵. Donc, on ne fait pas l'économie d'un acteur.

En échange, il n'est pas absurde de penser que si, d'aventure, le dramaturge disposait de moyens de mise en scène sommaires, le schéma dramatique du "jugement

13 Citons, par exemple, la *Farsa theoloyal*.

14 Rares sont les personnages muets dans ce théâtre, et il s'agit toujours de comparses au rôle très limité. On peut citer les deux personnages muets de la *Farsa de Abraham*, Sara silencieuse et immobile sous sa tente, et le "Moço", qui se déplace dans l'espace scénique. Ce n'est pas un hasard si cette pièce, encore plus courte (127 vers), est aussi très simpliste sur le plan de l'interlocution. Il n'est pas sans intérêt d'établir un lien entre ces deux farces, quand on sait que la *Farsa de Abraham* est l'une des rares pièces comportant un élément qui permet de la dater (1543?).

15 Voir William H. Shoemaker, *The multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (Princeton, Princeton University Press, 1935, p. 99. Il établit un rapprochement qui peut paraître assez discutable entre la présence d'un "pauellón" dans cette farce (ici un dais faisant office de rideau de scène, qui cache les trois personnages sacrés pendant le prologue) et la présence d'un autre "pauellón" dans la *Farsa de Abraham* : le rapprochement me semble discutable dans la mesure où, dans la *Farsa de santa Bárbara*, ce "rideau" est tiré pour laisser apparaître les personnages, alors que dans l'autre farce, il s'agit de la représentation d'un décor signifiant, où le "pauellón" représente la tente de nomade du patriarche Abraham, sous laquelle se trouve, invisible, le personnage de Sara. "Pavellón" : 1) "especie de tienda de campaña", 2) "especie de colgadura de la misma hechura de la tienda de campaña, que sirve en camas, adorno de tronos, etc." (Aut.)

particulier" mis en scène dans cette pièce a pu être préféré en raison du nombre limité de personnages qu'il suppose¹⁶.

Une raison technique peut cependant être alléguée, pour expliquer le silence de Barbe, ainsi que le choix de la formule du "Procès en Paradis" plutôt que celle de la dramatisation directe. Dans ses pièces, Diego Sánchez répugne à la création dramatique libre, et s'appuie en général très étroitement sur un texte-source, habituellement un passage de la Bible. La mise en scène de personnages de l'Ancien ou du nouveau Testament se fait toujours, dans son théâtre, à partir d'un passage scripturaire déjà, en quelque sorte, pré-dialogué, ou tout au moins où les paroles des personnages sont référées en détail. Seules les pièces les plus évoluées sur le plan dramatique, et que je considère comme tardives, présentent quelques exemples de relative liberté dans la création du dialogue dramatique¹⁷. Or, pour sa pièce sur sainte Barbe, le dramaturge a probablement eu recours à des sources hagiographiques qui ne se composaient que d'un récit¹⁸. En l'absence de dialogue dans la source, peut-être a-t-il jugé préférable d'en faire un personnage muet, ce que la formule du "procès en paradis" lui permettait aisément de faire.

On pourrait penser que la tradition poétique ibérique a inspiré Diego Sánchez, dans le choix du silence pour l'âme jugée. On trouve, par exemple, dans *Los milagros de Nuestra Señora* de Berceo, une scène de "pesée de l'âme" où aucun délai n'est accordé à l'âme pour se défendre. Cette instantanéité de la pesée de l'âme pourrait avoir été un motif pour expliquer que Sainte Barbe ne prenne pas la parole ; cependant, il est difficile de retenir ce motif, alors que c'est précisément la dramatisation de cette pesée qui représente le noyau dramatique principal de la pièce de Sánchez de Badajoz, sous la forme du débat entre l'Ange et le Diable.

Mais, au-delà de ce type d'explications matérielles, il est souhaitable de chercher ailleurs, c'est-à-dire dans les choix symboliques ou esthétiques, les raisons qui peuvent expliquer le silence du personnage principal de cette pièce.

16 Le choix du récit hagiographique plutôt que de la dramatisation directe des faits et gestes de la sainte permet de faire l'économie de quatre personnages : Dioscore, le père, Marcien, le gouverneur romain, et les deux bergers délateurs rencontrés par la sainte dans sa fuite.

17 *Farsa de Tamar, Farsa de los doctores, Farsa de santa Susaña*.

18 La *Légende dorée*, par exemple, comporte un important chapitre consacré à l'histoire de Sainte Barbe (chapitre CCII).

Sur le plan symbolique, Barbe, juste après son martyre, n'est plus l'actrice de sa propre vie, mais la spectatrice de son existence irrémédiablement accomplie. L'usage de la parole aurait inscrit le personnage dans le présent. Ici, au contraire, le dramaturge a choisi de nous donner à contempler son personnage hors déroulement chronologique événementiel, dans le temps de l'éternité, à l'heure du bilan final, "[el] tiempo de dar las cuentas" "le temps de rendre des comptes". (v. 96)¹⁹.

Sur le plan esthétique, en choisissant de ne pas dramatiser directement la vie de la sainte et de mettre le récit de ses actions non dans la bouche de celle-ci, mais dans celle de son accusateur et de son intercesseur, le dramaturge n'affaiblit en rien la force littéraire du récit hagiographique. Au contraire, le fait même que deux voix "parlent" la vie de la sainte confère aux éléments rapportés un relief particulier, un double écho. La mise en dialogue de cet élément non-dialogable par excellence qu'est le récit, est l'un des défis du théâtre, que Diego Sánchez a su relever. De plus, ces deux voix ne sont pas deux voix impartiales, comme seraient celles de simples témoins, mais deux voix fortement contrastées, celle de l'intercesseur et celle de l'accusateur, qui décuplent la force ce ce portrait et créent cette tension nécessaire sans laquelle le dialogue dramatique ne peut pas avancer. Diego Sánchez évite ainsi le danger de l'exposé monolithique du récit hagiographique, qui passe très mal au théâtre. Enfin, la confrontation de ces deux voix antagonistes qui essaient d'emporter l'adhésion du Juge permet au dramaturge de ne pas se contenter d'exposer les seules actions de la martyre, mais de les présenter accompagnées d'arguments théologiques qui enrichissent le récit hagiographique et conduisent plus efficacement le spectateur à faire son propre examen de conscience.

C'est aussi dans une perspective modélisante que Diego Sánchez a volontairement choisi de mettre l'accent sur le silence de la sainte en en faisant une vertu supplémentaire à son actif. Au cours de la fin en apothéose de la pièce, pendant laquelle la sainte reçoit solennellement trois couronnes de la main de l'Ange²⁰, au

19 *Recopilación en metro, (Sevilla, 1554)*, Frida Weber de Kurlat (éd.), Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968.

20 Christ Fe, esperança y caridad,
 pues las tuvo por tesoro,
 la gran corona de oro
 se le ponga en libertad;
 y otra de rrosas le dad
 por su muerte con martirios,
 y otra de muy blancos lirios
 pues guardó virginidad. (vv. 216-223).

rang des vertus récompensées figurent la foi, la chasteté et la condition de martyr. La dramatisation choisie par Diego Sánchez ajouterait donc, implicitement, une vertu supplémentaire, le silence, qui fait de la sainte un personnage de *facto* soumis à la volonté divine (et non pas un personnage vindicatif comme le personnage de l'Homme, dans l'Auto plus tardif précédemment cité). Vertu de soumission à Dieu, le silence est aussi une vertu sociale très appréciée chez la femme du XVI^e siècle, et illustre le modèle du comportement souhaitable chez une jeune fille bien éduquée²¹. Si la sainte était amenée à se défendre avec une argumentation vigoureuse comme le fait l'âme jugée dans la pièce du *Códice de Autos Viejos*, la modestie féminine de son personnage en souffrirait.

Mais le silence de la martyre est bien plus qu'un simple modèle de bienséance. D'autres éléments scéniques concourent à souligner l'importance que Diego Sánchez donne au silence qui est promu, dans la pièce, au rang d'élément thématique à part entière. Au silence de la sainte font écho, de façon antinomique, diverses variations sur le thème des péchés de la langue²² qui apparaissent dans les commentaires moralisateurs du Berger-commentateur. Dans le prologue, tout d'abord, ce thème essentiel apparaît déjà sous la forme de la condamnation de la parole excessive qu'est la médiance. Le Berger-présentateur proteste contre ceux qui passent leur vie à médire :

Berger [...] juzgar, traçar, murmurar
siempre las vidas ajenas; (vv. 43-44)

"Juger, imaginer, murmurer,
constamment sur la vie des autres"

Cet élément du prologue fonctionne comme introduction d'un thème repris plus loin dans la pièce. Dans le corps même de la *farsa*, et à propos d'un élément anecdotique de la vie de la sainte, le Berger-présentateur maudit, cette-fois-ci, les traîtres dénonciateurs qui "parlent trop". C'est à propos du petit berger biblique qui a dénoncé la sainte lorsque celle-ci cherchait à échapper à ses poursuivants que le Berger-présentateur stigmatise la médiance, cette parole peu charitable:

21 Diego Sánchez introduit souvent, dans certains détails de ses pièces, des éléments correspondant aux codes sociaux de son époque : la *Farsa de Tamar*, la *Farsa de santa Susaña* en sont deux bons exemples. Voir Françoise Cazal, *Dramaturgia y reescritura: el teatro de Diego Sánchez de Badajoz, Anejos de Críticón*, 14, Toulouse, PUM, 2001.

22 Voir Carla Casagrande et Vecchio Silvana, *Les péchés de la langue*, Paris, Cerf, 1991, 349 p.

Berger [...] no huera el necio parlero
Yo juro a Diez verdadero,
si ora millagros se usasen,
que parleros se pasmasen:
no avría tanto chismero.

parler "Cet idiot aurait mieux fait de ne pas

courante Je jure par le Dieu véritable que,
si les miracles étaient encore chose

et que l'on châtie les gens trop bavards:
Il y aurait moins de médisants."

Le premier péché de la langue auquel il est fait allusion ici est donc celui du petit berger dénonciateur, qui pour avoir trop parlé, a révélé aux poursuivants l'endroit où se cachait Barbe. Mais la thématique de la parole excessive ne se limite pas à cela : s'y ajoute un autre élément important de la vie légendaire de sainte Barbe qui concerne, cette fois-ci, la martyre elle-même : Bárbara, comme le fait remarquer le Diable son détracteur, a cédé au péché capital de la colère (*ira*) et prononcé une malédiction (*maledictum*) contre le jeune berger délateur²³ :

Diable a vn pastorcico ynocente
y a sus ganados maldixo (vv. 173-174)

"elle a maudit un innocent petit berger
ainsi que son troupeau"

Cette réplique du Diable rappelle que, contrairement à ce qui se passe dans la dramatisation de Diego Sánchez, Barbe, dans le récit légendaire de sa vie, est tout le contraire d'une silencieuse. Sur un plan concret, le choix du récit de vie médiatisé par les arguments de l'accusation et de la défense a donc l'avantage d'épargner au public le spectacle peu édifiant d'une future sainte en train de proférer une malédiction, péché mortel. Mais surtout, le silence de l'âme de la sainte en attente de jugement met en relief le péché de la langue qui fut le sien. Certes, dira-t-on, c'est un péché bien excusable chez la jeune fuyarde que d'avoir invectivé ses poursuivants. Mais comme c'est essentiellement sur ce

²³ Le fait que le dramaturge ait sélectionné ces éléments, alors qu'il réduit à très peu de chose ses emprunts à la légende, leur donne un relief particulier.

péché que se construit l'accusation du Diable, son évocation prend un relief particulier. Le spectateur, dans cette pièce, est donc incité tout à la fois à ne pas trahir, ni médire, ni maudire, c'est-à-dire à savoir se taire, comme le fait modestement la martyre sur scène. Nous serions presque tentés de penser que le dramaturge a voulu priver de parole sur scène celle dont le seul péché avait été un péché de la langue... Il serait difficile d'aller jusque-là, la perspective consciente de notre auteur étant de glorifier et non de châtier à son tour la sainte. Plus sérieusement, on peut rappeler que Barbe est un personnage qui se caractérise précisément, dans la légende, par une parole libre et audacieuse, par laquelle elle sait s'opposer à son père et proclamer sa foi. Cette parole libre "coupée" par le martyre trouve, d'une certaine façon, son expression plastique dans le silence dialogal de la protagoniste.

Pas plus qu'il ne laisse de place dans le dialogue à la sainte, le dramaturge n'accorde beaucoup d'attention, dans son texte, au détail du récit hagiographique. Le débat théologique entre l'Ange et le Diable, flanqué de sa double leçon, leçon catéchistique (les spectateurs, tout comme Barbe, doivent se préparer à être jugés par le Christ), et leçon de morale (ne pas s'abandonner à la médisance) occupe dans le texte dramatique une proportion beaucoup plus importante que la mise en scène des éléments de la vie de Barbe²⁴. En dépit de la richesse des éléments exploitables dans la légende de la sainte, Diego Sánchez n'utilise que partiellement le matériel légendaire aux dépens duquel il préfère développer les éléments que je viens de citer²⁵. L'essentiel, pour lui, est de travailler sur la réception de ces éléments légendaires, pour inciter le spectateur à être meilleur et à bien préparer sa mort. Le dramaturge tire un parti supplémentaire du silence

24 Le procès en paradis de sainte Barbe et la critique des médisants occupent exactement le même volume de vers dans la pièce

25 Le relatif désintérêt du dramaturge pour la figure de la sainte est manifeste dans le prologue, où le Berger-introducteur ne nous parle qu'assez peu de celle-ci, alors que la présentation des personnages dramatisés fait partie des fonctions habituelles du prologue. La première partie du prologue ne la mentionne même pas, alors même qu'est longuement développé le thème des bonnes et mauvaises actions, et du jugement divin qui nous attend après notre mort. Toutefois, cette absence de commentaire sur la sainte, dans le prologue, peut s'expliquer par le fait qu'elle n'est pas encore visible aux yeux du spectateur (ce n'est qu'au vers 105, à la fin du prologue, que l'on tire le rideau qui l'occulte). Mais, même au moment où l'on expose la sainte aux yeux du spectateur, le texte nous ramène au thème religieux principal (le poids du péché) plutôt qu'à la sainte elle-même : "Yo cro que os podéis limpiar" (v. 120), dit le Berger à l'intention des spectateurs. Ce qui importe donc au dramaturge, c'est essentiellement la dramatisation en soi d'un "jugement particulier", qui puisse susciter une saine crainte chez les fidèles et les amener à se réformer, et non pas l'exaltation d'une sainte particulière, dont le choix lui a été sans doute dicté par une commande liée à des festivités.

dialogal de son personnage principal : l'effacement de toute manifestation concrète de la parole de la sainte facilite, chez le spectateur, l'identification au modèle proposé. Le personnage est ainsi un cadre vide où l'on peut facilement se projeter. Au-delà des éléments particuliers qui caractérisent son histoire, Barbe est surtout une âme comme une autre qui va être jugée pour ses bonnes actions et ses péchés. Dans cette dramatisation du jugement céleste, la sainte connaît un sort pareil à tout chrétien, après le nivellement universel apporté par la mort. Et si le spectateur ne s'identifie pas forcément à la sainte dans le récit concret de son existence (récit nécessairement anachronique, et tout le monde n'a pas la vocation du martyre, comme le souligne le Berger présentateur), il ne peut que voir en elle une sœur dans cet humble silence où elle est réduite. Comme elle, le spectateur sera jugé pour ce qu'il a fait et non pas sur ses paroles, et comme elle, il sera défendu par son Ange gardien contre les attaques du Diable. Le silence de la sainte trouve donc encore ici un autre intérêt : faciliter, à des fins didactiques, l'identification du public au personnage.

Dans cette pièce, le choix du silence, pour le personnage de Barbe, va dans le même sens que le choix du jugement de l'âme comme sujet à représenter : une vie sous forme de bilan parle mieux au spectateur qui sait qu'après sa mort, il sera, lui aussi, réduit à un rapide bilan des actions de sa vie passée, devant le tribunal divin : "qual murier llo an de juzgar" (v. 104) "Il sera jugé comme il était au moment de sa mort" souligne Diego Sánchez²⁶. La

26 Un autre élément de l'imaginaire de la dévotion populaire semble pouvoir être mis en relation avec le choix qu'a fait le dramaturge de mettre en théâtre la sainte à travers un jugement de Dieu : selon la légende, sainte Barbe a été exécutée par son propre père, Dioscore, qui l'a décapitée au sommet d'une montagne et a subi ensuite immédiatement le châtiment divin que méritait son forfait, sous la forme d'un éclair qui l'a foudroyée. Ceci fait de Barbe la patronne de la protection contre la foudre. Dominique Reyre, dans le cadre des séminaires de travail du LEMSO, me fait part d'une intéressante suggestion à ce propos : on pourrait voir un rapprochement entre la foudre et le jugement de Dieu, cette analogie existant chez Malachie (3, 19, où le juge est comparé à la foudre). Les dictons reflètent cette image importante associée à la sainte : voir Luis Montoto y Rautenstrauch, *Personas, personajes y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*, Sevilla, 1911, 2 vols. : "No se acuerda de santa Bárbara hasta que truena", "esto es, no se acuerda del peligro hasta que está en él, ni del mal hasta que sobreviene, y por tanto no busca el remedio sino a la postre y no se acuerda de la santa hasta que ha menester su patrocínio" (tome I, p. 89). Ce commentaire pourrait tout aussi bien s'appliquer aux spectateurs de Diego Sánchez, chez qui le dramaturge veut susciter une meilleure préparation à la mort. Nous rejoignons d'ailleurs là un autre aspect cité dans la *Légende Dorée*, qui fait de sainte Barbe une sainte qui assure à ses dévôts une bonne mort, c'est à dire une mort avec sacrements et absolution. On y trouve, en effet, un appendice à la légende de Barbe, où est cité un exemple de miracle de la sainte, pour illustrer cet aspect : un prisonnier, dévôt de sainte Barbe, abandonné pour mort de faim et jeté par dessus la muraille par ses geoliers, retrouve les

position de notre dramaturge est donc, à ce propos, peut-être plus sévère que celle de l'auteur anonyme de l'*Auto de la Residencia del Hombre*, qui laissait amplement au personnage de l'Homme l'opportunité d'argumenter lui-même pour se défendre devant le tribunal divin. Ce n'est pas, pour autant, une position désespérée que celle de Diego Sánchez, dans la mesure où il s'adresse à des spectateurs qui ont, souligne-t-il encore, toute latitude d'amender leur existence et de semer dans leurs actions terrestres les fruits qu'ils récolteront dans l'au-delà :

Berger Ora, en fin, fin, enmendar,
 enmendar ya si quixerdes,
 que mientras llos panes verdes
 aón se pueden remediar. (vv. 97-100)

 "Car, enfin, il faut s'amender,
 s'amender sans tarder, si vous le
voulez bien,
 car tant que les blés ne sont pas mûrs,
 il est encore possible d'agir sur eux."

Sur le plan de la réception du message dramatique par le spectateur, au-delà du simple mécanisme d'identification, le silence de la sainte peut renvoyer à l'univers familier de la pratique dévote quotidienne : le spectateur contemple sur scène une sainte silencieuse et immobile, tout comme est silencieuse la statue de la sainte, dans sa chapelle de la cathédrale de Badajoz. Le geste par lequel débute la représentation de la scène centrale de la pièce (tirer le "rideau" ou "*pauellón*" pour exposer à la vue la figure silencieuse de la sainte) souligne d'autant mieux cet aspect de tableau vivant, que ce genre de tenture fait souvent partie du décor peint des toiles qui ornent les églises.

La sainte proposée par Diego Sánchez est objet de contemplation plus que sujet d'action. Le silence de la sainte qui est renforcé par sa non action sur scène confère au personnage une certaine passivité, passivité qui est également métaphorisation du martyr. Sainte Barbe est l'objet offert passivement à la méditation du spectateur, tout comme elle était l'objet passif de la décollation, et comme elle est le sujet passif de l'affrontement dialogal entre l'Ange et le Diable. La didascalie initiale évoque la sainte dans une situation où elle est dépourvue de toute initiative dans l'action

forces nécessaires pour aller se confesser et recevoir la communion et l'extrême onction (*op. cit.* p. 902)

dramatique : "Farsa de Sancta Bárbara en cómo fue llevada en juyzio ante Dios. [...] un Ángel que la lleua por la mano a juzgar"²⁷.

"farce de sainte Barbe qui montre comment elle fut menée pour être jugée devant Dieu. Un ange la conduit par la main à son jugement".

Sur un plan plus strictement scénique, le silence de Bárbara donne tout son poids aux brillants effets visuels privilégiés par le dramaturge dans cette brève représentation. Diego Sánchez précise, dans la didascalie initiale, que Sainte Barbe [...] est richement vêtue (*bien ataviada*), et met en scène à la fin de la pièce un triple couronnement triomphal de la sainte très soigneusement mis en scène.

La représentation concrète permet de souligner certains effets plus efficacement que le texte lui-même. Le spectateur peut constater que la sainte partage ce silence qui est le sien avec un autre personnage essentiel, le Christ-Juge, qui ne prend la parole que peu avant la fin de la pièce: le silence de Bárbara la rapproche de la sainteté du Christ avant même que ce rapprochement ne soit concrétisé par son couronnement.

Pour apprécier le silence ou la parole d'un personnage, il est nécessaire de les replacer dans le contexte de ses relations d'interlocution avec les autres personnages. En effet, parler, comme je l'ai fait jusqu'ici, du silence du personnage, c'est se situer seulement sur le plan de l'émission verbale. Or, on peut concevoir un personnage silencieux, auquel cependant, les autres personnages s'adressent: sainte Barbe est-elle, dans le dialogue de cette pièce, la destinataire de certaines paroles des autres personnages, ou bien est-elle complètement isolée non seulement par son silence, mais par celui des autres à son égard?

L'interlocution se caractérise globalement, dans ce texte par son côté fortement lacunaire²⁸.

27 On est d'autant plus surpris de cette passivité que cela ne ressemble pas au tempérament de sainte Barbe dans la légende, qui avait su résister aux volontés de son intraitable père.

28 Le schéma de ce passage, en incluant les répliques du Berger, est donc le suivant (en nombre de strophes) :

- Ange : 2
- Berger : 2
- Ange : 2
- Berger : 2
- Diable : 1
- Ange : 1 (moins 1 vers)
- Berger : 2 (plus 1 vers)
- Diable : 2
- Berger : 2
- Ange : 2
- Berger : 2 (moins 1/2 vers : sur l'espace strophique du

Berger se greffe un demi-vers de réplique inarticulée du Diable).

La première manifestation de ce côté lacunaire est que le Berger, à la différence de ce qui se produit dans la plupart des autres pièces, n'introduit pas les deux personnages principaux du dialogue (l'Ange et le Diable) en s'adressant à eux, c'est-à-dire en établissant un lien d'interlocution avec eux, mais se contente de dégager le champ de leur parole en demandant aux spectateurs de leur prêter attention :

Pastor Ora, escuchar, escuchar,
que buen ángel tray consigo,
y estotro es el enemigo. (vv. 117-119)

Berger Et maintenant écoutez bien,
elle a avec elle un bon ange,
et cet autre personnage est le Diable.

La deuxième manifestation de cet aspect est la situation paradoxale de l'interlocution, entre l'Ange et le Diable. Ces deux personnages qui mettent en parole la vie de la sainte devant le juge céleste avancent tour à tour des arguments auxquels l'autre répond de façon très précise²⁹. Chacun d'eux recoit donc parfaitement le discours de l'autre, comme en témoigne l'enchaînement des répliques. Mais bien que récepteurs du message de l'interlocuteur, ils n'en sont pas le destinataire déclaré, puisque jamais le Diable ne s'adresse nommément à l'Ange, et réciproquement. Le seul destinataire avéré du double discours de l'Ange et du Diable est le Christ qui préside au jugement³⁰.

Ce passage où Diable et Ange gardien s'affrontent dialogalement sera suivi ensuite d'un long commentaire conclusif du Berger (vv. 201-215 : quatre strophes).

La partie vraiment dialoguée entre l'Ange et le Diable, va du vers 121 au vers 200 : quatre-vingt vers, soit vingt strophes. Ce dialogue est entrecoupé de nombreux commentaires supra-dialogaux formulés par le Berger. 29 Le dialogue présente, aurait dit Michel Vinaver, un bouclage étroit de réplique à réplique Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes sud, 1993.

30 Le Diable, par exemple, apostrophe le Juge divin pour souligner l'état de péché originel dans lequel est née la sainte :

Diable Oyd, *Iuez eternal*,
los hechos desta, profanos:
nació de padres paganos
y en pecado original (vv. 153-156)

ou encore :

Diable Fue al padre desobidiente
contra vuestros mandamientos (vv. 169-170)

De même, l'Ange s'adresse avec véhémence au Créateur :

Ange en al pastor maldezir

Par cette interlocution lacunaire, le dramaturge montre que les personnages du bien et du mal ne sont pas en relation de communication complète, ce qui revient à objectiver leur vraie nature : chacun représente une face de la martyre: sa face glorieuse, et sa face sombre.

Quant au Christ, tout au long du débat, on a vu qu'il restait un destinataire silencieux, tout comme la sainte. Si tout message converge vers lui, il n'en manifeste rien. Ce n'est qu'après, une fois que le Diable est parti et que l'Ange s'est tu, que le Christ va prendre la parole, montrant qu'il a entendu leurs messages, et apportant une parole qui a non seulement une valeur déclarative, mais performative, puisque, donnant l'ordre de couronner la sainte, il l'accueille à ses côtés³¹.

Pour compléter le contexte de l'interlocution qui entoure le silence de la sainte dans la pièce, reste à évoquer l'attitude interlocutoire du Berger présentateur à qui il arrive, dans certaines pièces du même auteur, de s'adresser directement aux personnages de la scène principale³². Dans le dialogue de la Farsa de sancta Bárbara, l'on trouve une apostrophe du Berger au Diable, mais qui n'est pas créatrice de communication dialogale, et donc n'est qu'une fausse adresse, un commentaire supradialogal par lequel le Berger continue à s'adresser au public par dessus la tête des personnages.

Quelle place occupe le personnage de la sainte dans ce contexte d'interlocution?

Certains des protagonistes de la pièce s'adressent-ils à la sainte silencieuse?

Là encore, le système de communication [de la pièce] se caractérise par son côté lacunaire : l'Ange et le Diable n'adressent pas la parole à Barbara, le Christ fait couronner la sainte sans lui parler, le Berger s'exclame lyriquement à sa vue, mais il s'agit là encore d'une fausse adresse, d'un commentaire "hors dialogue", en l'occurrence une exclamation de lyrisme dévôt dont les spectateurs sont les vrais destinataires :

| | |
|------------|---|
| Pastor | ¡O, la diuina clemencia, y pasmar sus ouegillas, <i>fue mostrar tus maravillas</i> <i>para te hazer seguir</i> (vv. 189-192) |
| Ou encore: | |
| Ange | Si la muerte huyó <i>fue para más te servir</i> (vv. 187-188) |

31 Comme l'avait annoncé le Berger :
No marra del parayso
y allá será gran señora, (vv. 147-148)

32 et desquels il peut même recevoir une réponse (*Farsa de Tamar, Farsa de Jacob*)

Virsen vendita de Dios!
iO, quien huese como vos,
quién tuuiese tal paciencia,
tal fe con tal obediencia! (vv. 209-

213)

Berger O, clémence divine!
 Vierge bénie de Dieu!
 Si je pouvais être comme vous,
 et avoir une telle patience,
 une telle foi et une telle obéissance!

Ainsi, il se confirme l'existence d'un système de communication original dans cette pièce, où le silence dialogal de la sainte est complété et renforcé par l'absence, chez tous les personnages, de véritable adresse à son égard.

Cet isolement notable subit cependant soudain un bouleversement. Dans la brève partie chantée finale, le personnage de la sainte prend sa revanche, participant avec tous les autres personnages en scène au chant de célébration.

On pourrait se contenter de trouver à cette participation une raison matérielle : le dramaturge aurait voulu seulement enrôler dans l'exécution du chant final une voix supplémentaire afin de donner à celui-ci plus de puissance. Cependant, pour un personnage qui a été confiné jusque là dans une absence totale d'interlocution, cet avènement à l'expression par le biais du chant me semble ne pas se limiter à une explication aussi prosaïque, mais bien prendre une valeur particulière.

Évoquons en quelques mots les modalités de cet accès tardif de la sainte à l'interlocution.

Bárbara accède à la parole après son couronnement, en même temps qu'elle accède au chœur des bienheureux. Chœur chanté et chœur de bienheureux se fondent en une même image scénique.

Ste Barbe n'accède ni à la parole "parlée", ni à la parole individuelle. Lorsque le spectateur entend pour la première et dernière fois la voix de la sainte sur scène, cette voix n'est pas isolée : le personnage mêle sa voix à celles de l'Ange et du Berger : "cantan todos tres ante el Christo" (ils chantent tous trois devant le Christ) dit la didascalie. Venant de de passer de l'état de personne humaine à celui de personne spirituelle, Bárbara unit significativement sa voix à celle de l'être spirituel qu'est l'Ange et à celle de ce représentant du genre humain qu'est le Berger, établissant le lien entre ces

Le chant final s'adresse au Christ-Juge présent sur scène, mais les paroles du chant renvoient à l'image plus générale de Dieu-le-Père, sous la forme ritualisée d'un *Te Deum*. Ne s'exprimant, dans toute la pièce, qu'à travers ce chant de célébration, Bárbara a Dieu comme seul interlocuteur. Sa parole n'est pas prise dans un réseau d'interlocution dramatique, elle échappe à la scène, la dépasse. Et ce curieux *Te Deum* mi-en espagnol mi-en latin, permet à la fois de magnifier l'expression de la sainte, de souligner son lien avec le sacré et de suggérer son accessibilité au langage humain. En effet, en rendant sa voix à la sainte seulement pour en faire l'interlocutrice de Dieu, le dramaturge lui donne toute sa valeur d'intercession dans les prières des fidèles.

33 Diego Sánchez porte un accent particulier sur un premier point, la transgression de l'obéissance à la figure paternelle, comme l'avait déjà souligné Ann Wiltrout. La rencontre avec les bergers est considérée comme offrant des possibilités comiques dans el *Auto del martyrio*... Mais notre dramaturge a choisi de ne donner qu'un récit de ces éléments, et n'en tire pas d'utilisation comique. Il décrit toutefois avec un soin particulier la rencontre avec les bergers, la malédiction lancée et le cruel châtement qui s'ensuit pour l'un d'eux. L'emploi du verbe "pasmarse", avec son double sens de faire perdre le sens et de refroidir peut être une évocation d'une des versions de la légende où, sous l'effet de la malédiction de la sainte, le dénonciateur est transformé en bloc de marbre, ou en statue de pierre. Le commentaire supradialogal permet d'insister une nouvelle fois sur ce détail. Le Berger dénonciateur étant l'homme rencontré dans sa fuite qui risque de la faire retomber sous la coupe paternelle, c'est sur lui que se dévie toute la vindicte de la sainte. Ainsi, l'insulte et la violence faites au petit berger revêtent-elles une grande importance, bien que ce soit un humble personnage. De plus, si l'on considère la malédiction lancée, et l'agression violente faite au Berger comme un élément de virilisation de la sainte, on peut le rapprocher de l'ablation des seins, autre élément symbolique de masculinisation. Le dramaturge fait ressortir ce renoncement à la féminité, qui est une étape vers l'ascèse conduisant à la sainteté, par la description contrastée des jeunes filles de Badajoz, évoquées dans la gaieté de leurs danses.

Ange su propia carne domó
y guardó virginidad. (vv. 127-128)

Berger "¿Que virginidad guardó?:
desas os seguro yo
que halléis ora poquitas [...] (vv. 130-132)

de concentrer les effets sur l'apothéose finale, le couronnement de la sainte. L'effet de surprise est créé, dans la mise en scène, quand ce personnage silencieux fait entendre sa voix, non pour parler, mais pour chanter la gloire du Seigneur. La sainte n'accède à l'expression verbale sur scène que sous la forme sublimée du chant et hors dialogue dramatique: elle chante mais ne communique pas avec les autres personnages. Son chant n'est pas une rupture prosaïque du silence, c'est l'accès à une autre scène, celle des saints confirmés.

Dans cette petite pièce de théâtre religieux, le récit hagiographique circonstancié aurait été possible, mais le dramaturge a proposé une dramatisation très épurée, limitée à deux moments-clés, le jugement et le couronnement de la sainte. Il a préféré limiter drastiquement le contenu hagiographique et centrer ses effets sur la scène spirituelle et sur les développements catéchétiques et moralisateurs, en jouant avec beaucoup d'habileté sur les résonances du silence éloquent de son personnage.

Enfin cette virginité est couronnée par le Christ, qui, de surcroît, termine la formule qui accompagne le couronnement de la sainte par le mot même de "virginité" (v. 223). Ces quatre occurrences montrent bien l'importance donnée à cet aspect de la sainteté. Si la couronne blanche est la plus petite des trois ("*otra menor de lirios blancos*"), c'est pour suivre la tradition iconographique.

Le dernier point à l'actif de la sainte, et qui vaut à celle-ci la plus grande couronne, est la force de sa foi.

Les dimensions et l'éclat de cette couronne dorée posée sur la tête de Barbe, ainsi que la superposition des trois couronnes font de la sainte un sujet "à contempler", et permettent de conclure la farce sur une image glorieuse et ornée, où la mise en scène privilégie l'aspect visuel, créant un effet de symétrie avec le début du prologue, lui-même fortement marqué par l'image visuelle des "*zurrones*".